

Otras cronotopías de puesta en escena de lo cotidiano. El Nuevo Cine argentino hecho por mujeres (2000-2010)

AGUSTINA PÉREZ RIAL

1. Introducción

Este artículo es parte de una investigación que tiene como propósito analizar las modalidades de puesta en escena de lo cotidiano familiar en el cine argentino de ficción¹ realizado por mujeres (2000-2010), en un corpus conformado por cinco films: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000); *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002); *Géminis* (Albertina Carri, 2005); *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2009) y *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2010).

Un primer paso en este *topoanálisis* que proponemos –tomando prestado el término de Bachelard ([1957] 1965)– lo constituye la definición de las fronteras del sintagma *lo cotidiano familiar*, una delimitación que sitúa esta investigación en diferentes espacios: las salas de estar, los comedores, las cocinas, las habitaciones y los baños.

Entendemos que la puesta en escena cinematográfica del interior de una casa se dirime en una serie de elecciones que no tienen que ver solo –o exclusivamente– con el realismo o naturalismo que se pretenda de una imagen, con el nivel de lo descriptivo, sino que se vinculan estrechamente con la narración. Escamotear los límites de una topografía, convertirla en un espacio de fronteras difusas, cerrar los planos de manera tal que el fragmento no situado sea la regla y no la excepción, son solo algunos de los

1. Si bien hemos optado por incluir esta especificación en la delimitación del objeto de estudio coincidimos con Ismail Xavier cuando señala que “(...) el cine, como discurso compuesto de imágenes y sonidos es, en verdad, siempre ficcional en cualquiera de sus modalidades; siempre es un hecho de lenguaje, un discurso producido y controlado (...)” (Xavier, 2008:21).

recursos utilizados en las producciones analizadas. A través del estudio de los espacios representados, los ausentes y aquellos diferencialmente modalizados buscaremos dar cuenta de la manera en la cual estas películas incidieron –y esta es una de nuestras hipótesis– en un proceso de *anamorfosis*² de lo cotidiano. Este llevó a leer en los films un desplazamiento del campo semántico del hogar como espacio donde primaban verosímiles ligados a la puesta en escena de lo conocido y lo previsible en la representación de lo cotidiano familiar, a un espacio que aparecía como heterogéneo y desconocido, y que admitía nuevas figuraciones en su construcción.³

Partiendo de la hipótesis de la existencia en los discursos analizados de quiebres en los verosímiles de representación tradicional en la cinematografía nacional que ha centrado sus historias en *relatos de interiores* (España, 2000; Berardi, 2006), lo que nos interesa indagar en nuestro corpus es la manera en la que estos espacios son configurados, qué lugares aparecen representados y cuáles son las coordenadas que guían esa representación.

El propósito de este trabajo es describir un conjunto de poéticas⁴ de puesta en escena dando cuenta de algunas operaciones presentes en los films analizados como el acercamiento de la cámara a aquello que se muestra, generando un acortamiento de la distancia con lo filmado (sujetos y objetos); la focalización en el detalle, donde metonimia y sinécdoque aparecen como operaciones figurales privilegiadas; la ausencia de conflictos que trasciendan el universo de lo privado y que aparecen centrados en los vínculos familiares

2. Nos interesa pensar en la potencia de la *anamorfosis* como un efecto de sentido que adviene cuando el espectador se enfrenta a la obra, superada una primera visión frontal y opaca (cfr. Sarduy, 1982). La *anamorfosis* aparece, así, en nuestra lectura como una noción complementaria a las postulaciones que los estudios de cine y género han venido realizando sobre la posibilidad de conformar una *des-estética* fílmica (cfr. de Lauretis, [1985] 2002).

3. La inmanencia de lo extraño en lo familiar que señala Freud (1919) después de llevar adelante un estudio semántico del adjetivo alemán *heimlich* y de su antónimo *unheimlich*, y de indagar en las diversas formas en las que estos se articulan en fenómenos psíquicos y estéticos, será explotada por diversas vanguardias artísticas. Este reenvío aparece, también, en el corpus analizado como una característica destacable de los verosímiles que sustentan los universos contruidos. “Unheimlich [señala Freud siguiendo las palabras del filósofo alemán Friedrich Schelling] sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” ([1919] 1992), algo que nos acerca, además, a la anteriormente aludida noción de *anamorfosis*.

4. Entendemos la poética como ha sido definida por Jakobson como aquella función del lenguaje que se orienta hacia la constitución del mensaje como tal (cfr. [1963] 1985). En el caso del cine, una discusión sobre poéticas podría ser encarada, en palabras de Mabel Tassara, desde al menos tres lugares de abordaje: “a) El estatuto actual del cine como lenguaje. b) Una puesta en discusión de la teoría clásica en lo que hace a las posibilidades actuales, expresivas y estéticas, del cine. c) La discusión del cine como arte en interrelación con el modo en que contemporáneamente enfrentan esta problemática los otros lenguajes de la cultura” (Tassara, 2001:143)

y en temporalidades que muestran las acciones en su duración; el juego de los films con géneros (*genre*) tradicionales como el melodrama, entre otros aspectos que permiten trazar una cartografía compartida.

2. Figuración, cronotopía y anamorfosis

Si, como señala Francastel, “Los espacios nacen y mueren como las sociedades; viven, tienen una historia” (1975:110), pensar un espacio, desmontarlo, es siempre rastrear las condiciones que dan lugar a un particular régimen de visibilidad y enunciación. Para llevar adelante esta empresa nos valdremos de un par nocional, el conformado por los conceptos de cronotopos y anamorfosis.

El *cronotopo* aparece desde las formulaciones de Mijail Bajtín (1989) como una noción subsidiaria a nuestros planteamientos sobre la figuración en el cine para pensar el tratamiento del espacio en su vinculación inextricable con la dimensión temporal. Según Bajtín, el cronotopo es el modo en el que una obra asimila y procesa la percepción del tiempo y del espacio, no como categorías trascendentales sino ideológicas. La concepción espacio-temporal de una obra es un factor que colabora con la imagen de mundo que en esta queda plasmada. El cronotopo, en tanto categoría semántico-valorativa, se resuelve artísticamente en motivos concretos o figuras textuales.

Estudiar el espacio en un film implica pensarlo desde distintas dimensiones.⁵ A nivel retórico, de su configuración, por ejemplo, podemos analizar cómo ciertas decisiones vinculadas a la puesta en escena (encuadres, posición y movimiento de cámara, montaje, música, efectos sonoros, ambientación) inciden de manera directa en la consolidación del espacio como actante⁶ y

5. Seguimos para este abordaje la distinción que realiza Oscar Steimberg (1998) según la cual los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos componen una manera de abordar cualquier entidad semiótica (texto u objeto cultural). La dimensión retórica abarca todos los mecanismos de configuración de un discurso; la temática incluye todo aquello que aparece en un texto en forma de acciones y situaciones que responden a esquemas de representabilidad previos, históricamente elaborados y relacionados; mientras que la instancia enunciativa es aquella que acusa los efectos de sentido de los procesos mediante los cuales se construye una situación comunicacional en el interior del texto (cfr. Steimberg, 1998).

6. Utilizamos este concepto en el sentido desarrollado por Greimas y Courtés: “El concepto de actante tiene mayor extensión, sobre todo en semiótica literaria, que el término personaje y, también, que el de *dramatis persona* (Propp), pues no solo comprende a los seres humanos, sino también a los animales, los objetos o los conceptos” ([1979] 1990:24, cursivas en el original). En este sentido es que se inserta conceptualmente nuestra indagación sobre las funciones actanciales de los espacios.

no solo como escenario que contiene el devenir de la historia y la interacción de los personajes.

Partiendo de la inexistencia de un *grado cero*⁷ de la representación espacial, ya que incluso –o mejor dicho, sobre todo– un espacio vacío o reducido a sus mínimos componentes es siempre un espacio enunciativamente marcado, es que entendemos que desmontar las operaciones de representación espacial resulta un punto de interés para poder dar cuenta de las innovaciones estéticas que se plantean estos films.

Pensar, entonces, las modalidades cronotópicas de representación de lo cotidiano familiar en nuestro corpus nos permite analizar los quiebres, continuidades y remanencias a los que contribuyó este *Nuevo Cine Argentino*⁸ realizado por mujeres en un contexto más amplio conformado por una periodización de verosímiles de puesta en escena en el cine argentino.

Puestas que ponen en tensión el *raccord*,⁹ imágenes que fragmentan cuerpos y objetos, disyunciones entre lo visual y lo sonoro, planos que privan de coordenadas precisas sobre la conformación del espacio fílmico son solo algunos de los elementos que se despliegan en las películas que analizaremos contribuyendo a generar en el espectador lo que hemos denominado como un efecto de anamorfosis, un extrañamiento que permite, en la alteración de la perspectiva, el surgimiento de nuevas figuras.

7. Esta noción proviene de recorridos propuestos desde universos no-audiovisuales, principalmente del campo de la lingüística y la semiología, y se ha definido tradicionalmente por una oposición: aquella que mantiene con la noción de desvío (cfr. Grupo μ [1982] 1987). Una propuesta de aplicación de este concepto al análisis cinematográfico puede leerse en “El problema del *grado cero* en la estilística cinematográfica y, en particular, en los realismos” de Camila Bejarano Petersen donde la autora plantea por qué y para qué pensar el grado cero en el campo del cine partiendo de la hipótesis de considerar que si se entiende esta noción “(...) en términos de su modo de hacer sentido: alta referencialidad, redundancia y fuerte univocidad, podemos considerar que cierto cine, el cine de narrativa clásica, opera en función de grado cero” (2011:§15).

8. Coincidimos con la afirmación de Gonzalo Aguilar quien señala que “(...) existe un nuevo cine argentino, lo que no supone aceptar que este fenómeno se haya provocado deliberadamente o como parte de un programa estético común” (2006:13, cursivas en el original).

9. Voz francesa que hace referencia a la relación de continuidad que debe existir entre los diferentes planos espaciales y temporales de un film para que no se rompa en el espectador la ilusión de continuidad narrativa.

3. Cine hecho por mujeres: ¿nuevas cronotopías de puesta en escena?

La cinematografía nacional ha tenido desde sus comienzos la representación de lo cotidiano familiar como uno de sus temas dilectos. En la década de 1950, por ejemplo, la construcción de la familia se convierte en el gran relato de época. El investigador argentino Mario Berardi (2006) ha realizado un estudio sobre el tema que publicó con el título *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino*. La tesis que allí queda expuesta relaciona la etapa de consolidación de la industria cinematográfica en el país, desde los comienzos del cine sonoro en 1933 hasta los años 70, con la conformación, auge y caída de un esquema representativo sólido y estabilizado que trasvasaba con sus características a las distintas producciones: el *modelo de representación sentimental* u *optimista*.

Este modelo retoma recursos del melodrama y afina sus historias en relatos de costumbres. El cruce da por resultado un sistema de representación estable. Es un momento en el que la gran mayoría de las producciones nacionales apelan al mismo repertorio de figuras para poner en escena los interiores hogareños. La *tópica*¹⁰ a la que recurrió el *modelo tradicional* se convirtió, así, en una reserva de estereotipos, de temas consagrados, pero también de modos de tratar esos temas, en una codificación que alcanzó no solo a los contenidos, sino además a las formas en que estos fueron representados cinematográficamente.

Será recién a mediados de los años 50, cuando la hegemonía y productividad del *modelo sentimental* habrán de ser puestas en entredicho. Es en ese momento cuando, sin abandonar la representación de lo cotidiano, directores como Leopoldo Torre Nilsson en films como *La casa del ángel* (1957), cuestionan las argumentaciones positivas en torno a la familia.¹¹ Estas modificaciones afectan el plano de la representación espacial, con la

10. A la pregunta “¿qué es la *Tópica*?” Roland Barthes responde “Parece posible distinguir tres definiciones sucesivas, o por lo menos tres orientaciones de la palabra. La *Tópica* es, o ha sido: 1) un método; 2) un casillero de formas vacías; 3) una reserva de formas llenas” ([1970] 1997:135, cursivas en el original).

11. Este film está basado en un libro homónimo de Beatriz Guido. Las búsquedas estéticas de Nilsson-Guido se caracterizaron por la construcción de un lenguaje propio que les permitiera representar el universo de lo femenino y lo doméstico, distanciándose de las producciones de la época, y valiéndose para eso de recursos formales que no habían sido utilizados por la cinematografía nacional como cierta manera aberrante de componer los planos, un particular uso del sonido o el peso de la música comentativa.

aparición de nuevos territorios y viejos espacios que se encuentran enrarecidos (como la mesa familiar, una figura que obtuvo centralidad diegética en el *modelo sentimental* como espacio de unión), provocando, también, alteraciones en las formas de representación de la temporalidad. El tiempo heterogéneo de lo cotidiano irrumpe en las diégesis y ganan escena los tiempos muertos. Este *modelo tradicional*, si bien siguió operando de manera remanente, fue sufriendo una gran cantidad de alteraciones.

La consolidación del *Nuevo Cine Argentino* en los años 90 fue una coyuntura propicia para la renovación de modos de producción y estéticas, y favoreció también la incorporación de nuevos actores en el campo. El recorte de nuestro corpus: *cine hecho por mujeres entre los años 2000-2010* está íntimamente relacionado no solo con cuestiones vinculadas a las mutaciones en la propia industria cinematográfica en este período, sino también con la hipótesis de la existencia de nuevas figuraciones en esos films.¹² Es este el contexto en el que se inscriben los interrogantes a los que buscamos responder en estas páginas. ¿Cómo alteran estas películas las modalidades tradicionales de representación? ¿Cómo impactan estas *mise-en-scène* en la articulación de nuevas narrativas?

Para dar una respuesta –al menos provisoria– a estas preguntas, trabajaremos a partir de las películas *La ciénaga* (2000) de Lucrecia Martel, *Géminis* (2005) de Albertina Carri y *Por tu culpa* (2010) de Anahí Berneri, en un intento por describir cómo opera en estos films la economía figural de puesta en escena de lo cotidiano. En *La ciénaga* y *Por tu culpa* nos interesa focalizarnos en la presentación de dos aspectos. El primero, los accidentes presentes en ambas películas, que aunque visualmente elididos aparecen como un motivo estructurante y nuclear¹³ de la trama, generando, en confluencia con la construcción sonora del entorno, una tensión entre el espacio mostrado y no mostrado. El segundo lo constituye la manera en la que ambos films construyen el territorio de las habitaciones –y, más específicamente, de las camas– de sus protagonistas. Con *Géminis* buscaremos pensar los

12. Es poco habitual encontrar en la ya amplia bibliografía sobre este *Nuevo Cine* la consideración de cómo el numeroso ingreso de las mujeres en el rol de la dirección y otros puestos clave (como la producción o la dirección de fotografía) ha modificado esas estéticas preexistentes o qué efecto ha tenido esta incorporación sobre las poéticas del realismo, particularmente aquellas que se concentran en la representación de los espacios de lo cotidiano. Es en esta línea de indagación donde busca insertarse no solo este trabajo sino la tesis en la que él se inscribe.

13. En el caso del film de Carri, lo que podríamos denominar el “accidente”: la visión de la madre de los hijos manteniendo relaciones sexuales, es trabajada desde lo visual pero elidida en lo sonoro, en un caso más de dislocación entre las bandas visual y sonora del film.

modos en que esta película recupera un género muchas veces *negado*¹⁴ por los *Nuevos Cines*: el melodrama. El film de Carri nos interesa, además, por el privilegio narrativo que tiene en él la puesta en escena de una geografía de lo cotidiano que hace de la casa familiar un personaje más de la trama.

La ciénaga exhibe dos formas de relación familiar desgarradas, una de manera más extrema que la otra, recuperando la familia como un lugar de observación de la sociedad, con el propósito de mostrar los ambiguos vínculos afectivos entre los parientes, su relación con el espacio que los rodea y sus percepciones sobre los fenómenos locales (como la aparición de una virgen en el tanque de agua de la casa de una vecina).

La película está construida sobre la base de dos territorios que se oponen. Por un lado, la finca La Mandrágora, en la que se cosecha y seca el pimiento rojo y en la que pasan los veranos Mecha (Graciela Borges), su esposo Gregorio (Martín Adjemian) y sus hijos, con su pileta de agua estancada y sus dos muca-mas; y por otro, la casa de Tali (Mercedes Morán) y Rafael (Daniel Valenzuela). En la caracterización de estos espacios se condensa también la descripción de estas dos familias: si en La Mandrágora el accidente es la norma, un rumor constante;¹⁵ en la casa de Tali, lo que acecha no es variable, viene de afuera y toma la forma de un mito o una leyenda: Vero (Leonora Balcarce), la sobrina, cuenta a sus hermanos y primos la historia del perro-rata, dando forma con su fábula a los ladridos que llegan a la casa del otro lado del muro del jardín.

Construida como el relato del tránsito entre estos territorios, de chicos que circulan y adultos que eligen –o se ven reducidos– al sedentarismo, *La ciénaga* otorga centralidad narrativa a dos espacios: la cama y la pileta. En ambos, la horizontalidad de los cuerpos es la regla. En este sentido, el inicio mismo del film, con esos seres que deambulan a un costado de la piscina arrastrando reposeras y copas en planos medios que optan por mostrar torsos recortados y no rostros, da cuenta de un punto de vista que será recurrente –aunque no fijo–, y que toma como base la ubicación de la cámara a una

14. Según Gustavo Aprea solo durante un breve período (entre mediados de 1930 y fines de 1950) el melodrama fílmico alcanza reconocimiento social amplio y es considerado un género autónomo. A partir de la entrada en crisis de la industria y el quiebre del sistema de estudios en la Argentina, comienza su *negación* desde el punto de vista metadiscursivo como género producido y reconocido socialmente. Sin embargo, “cuando el *melodrama fílmico* muere otros géneros heredan su retórica, su modo de narrar y su apelación al patetismo” (Aprea, 2003, cursivas en el original).

15. En este sentido es central el rol del sonido en el film. Desde el comienzo, el fuera de campo que acecha es incorporado a través de la dimensión sonora: una tormenta o los disparos en el monte. De esta manera, la construcción sonora del espacio se convierte en un factor que puntúa la trama y contribuye a la consolidación de los climas narrativos.

altura que bien puede identificarse con la mirada de un niño, bien con la de un adulto recostado en una cama.

La(s) cama(s) –centralmente la de Mecha, pero también la de Isabel, la mucama– y la pileta son espacios en torno a los cuales orbitan los personajes. Si la pileta es un territorio clausurado con su agua turbia y estancada, y la sociabilidad de adultos y niños solo es posible en sus confines, en sus alrededores; la cama, por su parte, es un espacio abierto, en el que todo es compartido. En la película, los personajes femeninos pasan la mayor parte del tiempo en la habitación, construida como un espacio interior y claustrofóbico, en el que la tenue iluminación es reforzada por los gestos de la protagonista, Mecha, que apaga las luces o entorna las ventanas. Son la cama¹⁶ como espacio, y la habitación como territorio, los que marcan los límites de la sociabilidad familiar, en ella irrumpen las visitas, y el cuerpo tendido de Graciela Borges gana centralidad.



La cama de Mecha (Graciela Borges) como espacio privilegiado de la sociabilidad familiar.

16. Claudia Soria (2009) señala en su artículo “El otro lado de la cama: la escritura femenina en el cine de Martel” que “En *La ciénaga* la cama es un significante erotizado aunque ninguna escena de sexo ocurra en la cama. Es, además, marca de una clase ociosa que puede darse el lujo de estar en cama mientras los criados los atienden. Lo cierto es que el dormitorio es, sin dudas, el decorado más recurrente en *La ciénaga*. No es exagerado decir que el ochenta y cinco por ciento de la película transcurre en las camas.” Disponible en: http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_soria.html.

La ausencia de un conflicto central a nivel del relato, reforzada por una puesta en escena que remarca la horizontalidad en la que están sumidos los cuerpos adultos del film, conduce al espectador a una sensación de ausencia en el devenir de la trama. Sin embargo, y más allá de esta primera apreciación, en *La ciénaga* todo el tiempo pasan cosas, más o menos accidentales, como la caída de la protagonista que da inicio al relato, o la muerte del niño con la que culmina el film. Dos acontecimientos que devuelven esos cuerpos –adulto e infantil– a la horizontalidad y el quietismo.

La puesta en escena toma las figuras de la supresión, centralmente la sinécdoque y la elipsis, como operatorias que contribuyen a construir los espacios y sus significaciones.¹⁷ Valiéndose, así, de sinécdoques visuales –sobre todo para la figuración de los cuerpos y de los espacios– y de elipsis para la puesta en escena de los accidentes–, el film de Martel construye una singular poética de lo cotidiano que la aleja de los verosímiles que caracterizaron tradicionalmente a los relatos de interiores. Esta poética del detalle o del fragmento, que en el film de Martel es llevada al paroxismo, está en relación con un sonido fuera de campo que viene a complementar la información que la imagen elide. El resultado es un discurso en el que la configuración sonora del espacio brinda tanta –o más– información que la que nos ofrece la construcción visual.

Géminis, tercer largo de Albertina Carri, vuelve sobre un tópico que ya había sido abordado en su primera película *No quiero volver a casa* (1999) y en su corto *Barbie también puede estar triste* (2001): los núcleos familiares y sus dinámicas de socialización internas y externas.¹⁸ A la vez, los tres films de la directora, con sus tonos y estéticas disímiles, presentan aspectos compartidos que permiten pensar en rasgos estilísticos que atraviesan su producción entre los que se destaca su recurrencia a los esquemas melodramáticos.

17. Como ya señalaba Christian Metz hablando del “principio sinecdóquico”: “(...) uno de los modos principales de transformación del objeto en signo, en el cine, consiste en representar selectivamente una parte del objeto (...) el cine mudo autorizaba sinécdoques sobre un solo eje, el de la imagen (= selección de lo visible pantallíco); el cine sonoro y parlante ofrece varios ejes sinecdóquicos para cada dato: podemos hacerlo oír sin mostrarlo, o al revés, etcétera” ([1977] 1979:167).

18. El segundo largo de Carri, *Los Rubios* (2003) también podría ser pensado en estos términos. No lo incluimos en el cuerpo del texto, sin embargo, por dos razones. Primero, por entender que esta película, si bien juega con la hibridez genérica entre el documental y la ficción, ha sido clasificada por el metadiscurso crítico como documental. En segundo lugar, porque entendemos que el film no se propone como una exposición de la historia de los padres de la directora, sino que es una película que podría leerse metadiscursivamente como un documental sobre las dificultades con las que la directora se encuentra para volver a esas biografías familiares valiéndose, entre otros procedimientos, de la recolección de testimonios cuyo estatuto de verdad cuestiona.

Señala Aprea (2003) que la *negación* del melodrama fílmico tuvo como contraparte una expansión de las características de la enunciación melodramática a diversas producciones audiovisuales, televisivas y cinematográficas. En este contexto, parte de la obra de sus detractores, como el caso del anteriormente citado Leopoldo Torre Nilsson y otros directores del Nuevo Cine de los años 60, estuvo marcada por un tono melodramático. El carácter de las protagonistas femeninas, el énfasis puesto en la descripción del sufrimiento, entre otras características, contribuyeron a consolidar una modalidad enunciativa que atravesó distintos géneros y estilos cinematográficos.

En el caso de *Géminis*, el melodrama no solo no aparece negado en su *patetismo*, sino que la puesta busca reforzar –llevándolos por momentos a lo absurdo– sus elementos constitutivos.¹⁹ La falsa-ficción incluida en el film, ese melodrama novelado televisivo venezolano que comparten en la cocina Olga (Silvia Bayle) y Meme (María Abadi) es una de las inclusiones diegéticas que, a la vez que citan, parodian el género.²⁰ Este *como si* señala la posibilidad misma de torsión genérica. *Géminis* aparece así como un melodrama que, asumiendo las convenciones, le quita al espectador la posibilidad final de catarsis.²¹

En *Géminis* la casa familiar aparece como un espacio con entidad narrativa propia. Después de un breve prólogo en el que se editan imágenes muy cerradas (sinécdoques visuales) de una extracción de sangre, el título del film sobreimpreso en una placa negra es desplazado hacia la derecha de la pantalla por una imagen del espacio cotidiano que inaugura el relato. La cámara comienza, así, un lento recorrido por la planta alta de la casa. El primer personaje que se cruza en escena es la madre, Lucía (Cristina

19. La materia prima del melodrama son los sentimientos y el dramatismo intensificado. En el cine una batería de recursos contribuyen a consolidar una estética particular para este género: la iluminación, los movimientos de cámara, la composición, los ángulos de toma, el tamaño relativo de los planos, el encuadre, la puesta, las variaciones rítmicas, las elipsis, los encadenados y en el plano sonoro, la música puntuativa.

20. En la pantalla del televisor que congrega a Olga y Meme se ve a Analía Couceyro, protagonista del film anterior de Carri, manteniendo un diálogo con un hombre. El intercambio, marcado por el esquematismo de la puesta, hace alusión a un lugar común discursivo del género: “Carlos Alberto [pausa marcada por la inspiración del humo de un cigarrillo] Ana Luisa y tú son hermanos.”

21. Distinto a lo que puede ocurrir con otros textos melodramáticos, una de las características del uso que Carri hace de este registro enunciativo en sus ficciones es el negarle al espectador la posibilidad consolatoria de un “final feliz”, al menos en la forma canónica en que lo hacía el género. Su uso de este esquema genérico no permite llevar el círculo pático a un punto de llegada sosegador. Solo el silencio, la mentira o la locura, o una imbricación entre los tres, es ofrecido al final del texto.

Banegas), en bata. Con un plano secuencia en el que el avance parece ralentizado y en el que la lentitud en el movimiento acentúa la naturaleza *voyeur* de la puesta de cámara, las imágenes van acercando al espectador a los confines del espacio íntimo de los adultos, el dormitorio de Lucía y Daniel (Daniel Fanego).



Desde un inicio la cámara se mueve espiando el espacio cotidiano subrayando su carácter *voyeur*.

Los ambientes en tonalidades rojo carmín contribuyen a la sensación de calidez (más tarde agobio) del contexto. De fondo los sonidos intradieгéticos (pájaros, en primer plano sonoro) coronan la escena. Hay un corte, comienza a sonar una música incidental, y un nuevo personaje, Jeremías (Lucas Escariz) es presentado mientras se mira en un espejo. La cámara vuelve a los personajes de Fanego y Banegas que se encuentran en el baño. Será la madre quien pronuncie los primeros parlamentos de la película, y en ese breve monólogo –en verdad es un diálogo trunco por la falta de respuesta de su esposo– dejará en claro su posición de madre omnipresente. Efecto del montaje, escuchamos su voz cuando la cámara ya ha abandonado a Lucía en el baño, mientras vemos el primer cruce de los hermanos en la escalera.

La puesta en escena de los primeros minutos del film permite no solo dibujar un perfil de esta familia de estructura matriarcal y padre distante, sino también, mostrar la centralidad y arquitectura de ese espacio en el

que se desarrollarán la mayor parte de las acciones de la película. Esta casa de ambientes amplios y abiertos, distribuida en dos plantas comunicadas por una escalera, con espacios predominantemente blancos en la planta baja y de colores cálidos en el primer piso, encuentra, esparcidos por las habitaciones y los baños, espejos grandes y pequeños, que multiplican las miradas de esa familia.²²

Es la casualidad el elemento narrativo que contribuye al trágico desenlace: la madre olvida unos papeles en la casa, llama y los hijos no escuchan el teléfono. Desde la llegada a la casa en el auto de su amiga Ana (Vivi Tellas), la cámara la acompaña en contrapicado señalando una instancia enunciativa que se plantea como superior a los personajes. La composición visual es acompañada con sonidos intradieгéticos de gemidos y jadeos que provienen del primer piso, son estos los que movilizan esa transformación en el saber del personaje de Lucía, contribuyendo al final trágico.

El enfrentamiento manifiesto entre la lógica del deseo y la lógica de las convenciones sociales, oposición típica de la enunciación melodramática, es la tensión constitutiva que atraviesa los tres niveles del relato –funciones, acciones y narración. Es *puertas adentro* de la casa, un espacio con entidad narrativa propia, donde transcurre *el infierno*. El montaje de una de las escenas finales, la del descubrimiento por parte de Lucía de la relación incestuosa de sus dos hijos, busca reforzar la contraposición interior/exterior, nosotros/ellos que sostiene el film. Este contrapunto queda explicitado en la secuencia en la que vemos a Lucía desencajada bajar las escaleras arrastrándose después de haber descubierto a sus hijos en pleno acto sexual mientras su amiga, que se ha quedado esperándola en el auto fuera de la casa, llama a la puerta incesantemente sin ser correspondida.

Melodrama que *afirma* los esquematismos retóricos y temáticos del género, *Géminis* se presenta como un texto que permite vislumbrar las potencias narrativas de la puesta en escena de ese universo de lo cotidiano familiar que es la vivienda. Esta es construida no solo como un lugar de

22. La cantidad de espejos de la casa, y de tomas en los que son utilizados, merecerían un estudio aparte. Su efecto multiplicador nos parece, sin embargo, un aspecto importante para pensar la manera en la cual se representan –reflejan sería la palabra más obvia– esos vínculos deformados, invertidos, duplicados. Los encuadres que priman en el film tensan el espacio amplio, luminoso y confortable de los ambientes, tornándolo asfixiante, incómodo y clausurado.

convivencia e interacción de los personajes, sino como una entidad con punto de vista propio sobre lo que ocurre en su interior. Así es como en varias escenas –pero, centralmente, en las de apertura y cierre–, una cámara no identificable con ninguno de los personajes invita a recorrer las historias que el espacio encierra.

Por tu culpa, film dirigido por Anahí Berneri, toma como núcleo inicial una nota catalítica: la imposibilidad de una joven madre, Julieta (Érica Rivas), para hacer que sus hijos, Valentín y Teo (Nicasio y Zenon Galán), de 8 y 2 años, se vayan a dormir un domingo a la noche.

La película se abre con una secuencia de casi veinte minutos –sin elipsis, aunque con cortes²³ compuesta por planos cerrados²⁴ y encuadres fragmentarios, y con una edición de sonido en la que se superpone el ruido ambiente –televisión, computadora, grabador, juegos electrónicos infantiles– con los diálogos, gritos y gemidos de la madre y los dos niños. Este solapamiento contribuye a configurar un entorno y un clima de agobio que lleva a que una escena familiar y trivial se enrarezca y perturbe al prolongarse en el tiempo. En *Por tu culpa* la secuencia inicial da indicios sobre la conformación de la familia de Julieta, pero no busca suturar en parlamentos o con *establishing shots* (plano de establecimiento o general) las posibles dislocaciones narrativas y espaciales a las que el espectador se somete. Es por efecto de la iteración en las acciones de los tres personajes, los niños que desobedecen y la madre que cede a sus reclamos, imposibilitada de fijar límites, que el film va ganando dramatismo en su puesta en escena.

23. Hay cortes que podrían dar cuenta de elipsis, como el que se da en el minuto diez del film, pero hay una insistencia desde la construcción visual y los parlamentos por marcar la continuidad entre los planos.

24. La película establece una dinámica en la construcción de planos que puede resumirse en la utilización de planos cerrados para narrar el interior de la protagonista y de planos abiertos para verla en relación con el entorno. Un entorno que es, salvo por su madre, íntegramente masculino: ex esposo, dos hijos, médicos, policías.



Close up y micro observación de la interacción familiar.

La imagen, construida a través de una fotografía que tiene un alto grado de verismo, apuesta a la transparencia y la frontalidad dramática, a una depuración formal y una estética naturalista como generadoras del pulso narrativo. Los primeros minutos del film están dados por los planos más cerrados que se combinan con un sutil fuera de foco para generar sobre la imagen un mayor grado de ambigüedad.

Durante los minutos iniciales, y antes de que la película abandone el *thriller doméstico* para convertirse en un *road movie hospitalario*, la construcción que se hace de la temporalidad lleva a que el tiempo del relato se funda con la duración de lo mostrado. El espacio es exhibido por una cámara que se desplaza por los distintos ambientes del departamento. Vamos viendo, así, la habitación, el baño, el living y la cocina, configurándonos una cartografía del universo cotidiano de esta familia de clase media. Igual que en *La ciénaga*, la cama de la madre es presentada como un espacio para los juegos de los niños. Julieta ha perdido la soberanía de su habitación, y solo le resta tratar de instaurar algunas normas que rijan el uso que los otros hacen de ese *locus*.

Abierto el encuadre después del primer minuto de película, la construcción de imágenes tomará como principio general el solapamiento de dos situaciones en una propuesta de diálogo figura-fondo, que dará como resultado el contrapunto entre la imagen de la madre –casi siempre de su rostro– y las acciones de los niños en el espacio. La cámara adoptará

posiciones diferentes a lo largo de esta primera secuencia, pero muchas veces se ubicará por detrás de Julieta haciendo posible la identificación del espectador con el punto de vista de la protagonista.

La dinámica entre el campo (visual) y el fuera de campo (sonoro) aparece como un aspecto que resalta en la puesta en escena. Como en *La ciénaga*, el accidente ocurre fuera de campo. La caída de Teo no se muestra y se presenta como la acción-conflicto que motiva al abandono del espacio privado. Un espacio que, en su presentación, no solo colabora a la caracterización de los personajes y de sus modalidades de interacción, sino que opera también como actante de un relato en el que lo cotidiano familiar aparece dislocado.

El accidente elidido y la figuración siempre fragmentaria de cuerpos y espacios acercan la poética de puesta en escena de este film a *La ciénaga*. En ambos, la supresión parece operar como base de una economía figural preocupada por señalar que lo que se muestra es siempre parcial e incompleto, buscando desmarcar cualquier pretensión de transparencia y asumiendo, desde la configuración misma del discurso, su carácter de enunciación enunciada.

4. Des-estética feminista y anamorfosis de lo cotidiano

La *anamorfosis* (Jacques Lacan, [1964] 2003; Severo Sarduy, 1982) es una noción que permite volver sobre las tradicionales conceptualizaciones en torno a la noción de perspectiva y formular hipótesis sobre los universos diegéticos que se configuran en los films analizados y sobre la centralidad del punto de vista como operación clave de la puesta en escena:²⁵

“Si la perspectiva se presenta como una racionalización de la mirada, como la ‘costruzione legittima’ de su jerarquización de las figuras en el espacio y la realidad objetiva de su funcionamiento, la anamorfosis, ‘perspectiva secreta’ (Durero), funcionamiento marginal y perverso de esa legitimidad, se asocia, desde su invención, con las ciencias ocultas, con lo hermético y la magia” (Sarduy, 1982:28, comillas en el original).

25. Son célebres en este sentido los análisis sobre el cuadro *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein que han trabajado sobre el desvío de los modalidades tradicionales de configuración de imágenes avanzando en lecturas formales y alegóricas del fenómeno anamórfico.

Como señalábamos al principio del artículo, nos interesa pensar la anamorfosis como una noción subsidiaria a las postulaciones que los estudios de cine y género han venido realizando sobre la posibilidad de conformar una *des-estética* fílmica. Una noción con la que Teresa de Lauretis se proponía caracterizar las producciones que trabajaban en una reconstrucción de los cánones tradicionales de representación. La *des-estética* constituye para ella un proyecto de cambio radical en el que la representación-reproducción del mundo funciona como un mecanismo que señala las potencialidades del cine (en sus desarrollos, del cine feminista) para producir “otra visión: para construir otros sujetos y objetos de visión” (de Lauretis, 1985:163, nuestra traducción).²⁶

Situados en este mapa teórico-conceptual es que postulamos que en algunas producciones cinematográficas contemporáneas realizadas por mujeres en la Argentina pueden rastrearse huellas de operaciones que contribuirían a generar en el espectador una experiencia de anamorfosis,²⁷ en la que los espacios de la casa que tradicionalmente se vieron representados y los esquemas genéricos que sustentaron esa representación aparecerían extrañados a través de la exploración de distintas posibilidades que se vinculan no solo a la presencia de nuevas historias, temas y motivos en el cine, sino a la puesta en escena de nuevas formas de abordarlos que se valen de las posibilidades y restricciones del dispositivo cinematográfico. La dimensión enunciativa que predomina en los films analizados parece funcionar mediante previsibilidades estilísticas apelando a un enunciatario atento al detalle y la disrupción. De esta manera los films no buscan anclar sus narraciones en una organización mimética del espacio, sino que este aparece más claramente allí donde se instalan juegos de disyunción entre sus diversas materias significantes, juegos que no siempre contribuyen a un único y mismo saber sobre el referente al que aluden, que ponen al cuerpo percibiente (en la pantalla y frente a ella) ante una inestabilidad de los sentidos, una experiencia en la que lo cotidiano deviene desconocido. Así

26. En el original: “(...) another vision: to construct other objects and subjects of vision (...)”

27. Entendemos que estos corrimientos en las modalidades tradicionales de representación del universo cotidiano familiar que hemos ido describiendo operan no solo en la producción de estas discursividades fílmicas. Queremos señalar, sin embargo, que queda fuera del recorrido realizado, el problema no menor de la diferencia entre estas condiciones de producción y las de reconocimiento (cfr. Verón, 1993). Es decir, que más allá de nuestra identificación/descripción de las poéticas de puesta en escena en los films analizados y de los desvíos por ellas planteadas, y acá trabajados desde la noción de anamorfosis, nuestro trabajo carece de un análisis de efectivas lecturas o visionados anamórficos.

como los espacios familiares se enrarecen, también lo hace la estética misma que promete “imitar” esa realidad.²⁸

Aún cuando, como hemos buscado demostrar, pervivan tonos melodramáticos: sucede en *Géminis* con el encumbramiento de la tensión y la posterior resolución trágica del conflicto, pero también en *La ciénaga*, colándose en las características de sus protagonistas. En todos estos casos, la aparición de este género se hace desde una hiperbolización de sus rasgos lo que cuestiona la verosimilitud de lo narrado, corriendo al espectador de la comodidad a la que lo arrastra el pacto de suspensión de incredulidad que sustenta toda ficción.

Las películas que conforman el corpus hacen así de la representación espacial un aspecto nuclear no solo por las innovaciones que introducen a nivel temático —echando por tierra los verosímiles remanentes y sus argumentaciones positivas en torno a la familia—, sino también por convertir la topografía —en tanto “arte de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno” (RAE)— en una forma privilegiada de narrativa.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2010): *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, Biblioteca Km 111.
- Aprea, G. (2003): “El melodrama negado”, ponencia presentada en XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanoamericanistas en la Universidad de Regensburg, Ratisbona, Alemania.
- Arán Pampa, O. (Directora). (2006): “Cronotopo” en *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- Bajtín, M. (1989): “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica” en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Barthes, R. (1970): “El efecto de realidad” en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- ([1965] 1997): “La retórica antigua” en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- ([1972] 2013): *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

28. Hemos avanzado en una caracterización de esta propuesta estética y narrativa en términos de realismo sinestésico en el artículo “Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres” (Bettendorff y Pérez Rial, 2014).

- Bejarano Petersen, C. (2011): "El problema del *grado cero* en la estilística cinematográfica y, en particular, en los realismos", en *Figuraciones*, Nº 8, Septiembre, Instituto Universitario Nacional de Artes, Crítica de Artes. Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=169&idn=8#texto>.
- Berardi, M. (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Bettendorff, P. y A. Pérez Rial (2014): "Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres" en *Revista Cinémas d'Amérique Latine*, Nº 22.
- Casetti, F. (1994): *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra.
- Courtés, J y A. J. Greimas ([1979] 1990): "Actancial", "Actante", "Actor" en *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Madrid, Gredos.
- De Lauretis, T. ([1984] 1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra.
- ([1985] 2002): "Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista" en M. Navarro y C. R. Stimpson (comp.) *Un nuevo saber. Los estudios de mujeres. Nuevas direcciones*, México, Fondo de Cultura Económica.
- España, C. (2000): "El modelo Institucional" en *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956*, Tomo I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Francastel, P. (1975): *Sociología del arte*, Madrid, Alianza.
- Freud, S. ([1919] 1992): "Lo ominoso" en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Grupo μ ([1982] 1987): *Retórica general*, Barcelona, Paidós.
- Jakobson, R. ([1963] 1985): "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta Agostini.
- Kristeva, J. ([1997] 2001): *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba.
- Lacan, J. ([1964] 2003): "La anamorfosis" en *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- Oubiña, D. (2007): *Estudio Crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Pic Nic.
- Pérez Rial, A. (2012): "La mujer y la construcción de lo verosímil familiar en el cine argentino. El sujeto femenino conmovido, como polo expresivo-enunciativo". *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas*, Nº 17, Facultad de Filosofía y Letras,

- Universidad Nacional de Tucumán. Disponible en: <http://www.insil.com.ar/rill2012.asp>.
- Sarduy, S. (1982): *La simulación*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Soria, C. (2009): "El otro lado de la cama: la escritura femenina en el cine Martel". En *Rayando los Confines*, 4 de agosto de 2009. Disponible en: http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_soria.html
- Steimberg, O. (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.
- Tassara, M. (2001): *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos Aires, Atuel.
- Todorov, T. ([1970] 1982): "Sinécdoques" en *Investigaciones Retóricas II*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- Verón, E. (1993): *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.
- Xavier, I. (2008): *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial.

